论白居易的音乐主张和理论

贺威丽
（南阳师范学院 文史学院，河南 南阳 473061）

摘 要：白居易酷好音乐，精通乐律，创作了《琵琶行》等优秀的音乐诗。白居易在诗文中阐发了不少音乐主张和理论，包括礼乐治国思想、通达开明的礼乐沿革思想、对新兴音乐（胡乐）以及传统音乐（古乐）的态度、对音乐表演中艺、法、情关系的认识等四个方面。总体来看，白居易的音乐理论和主张具有积极性、保守性和矛盾性的特点。凭借自身深厚的艺术修养和极高的艺术造诣，以及通达开明的思想理念，白居易在音乐以及与音乐有关方面的见解和领悟是许多同时代人所不能比拟的。白居易提出了不少真知灼见，尤其是他的“太平由实非由声”以及“始知乐与时政通，岂听铿锵而已矣”的观点，具有相当积极的意义。但诗人显然又不能完全突破自身认识的局限，在对待新乐的态度上又显得保守消极，甚至与自己的某些观点相矛盾。

关键词：白居易；音乐主张；音乐理论
中图分类号：I206.2 文献标志码：A 文章编号：1009-6051(2017)05-0043-10
DOI:10.13950/j.cnki.jlu.2017.05.006

白居易创作了数量可观的音乐诗，在这些诗歌里，诗人不仅用生动华美的语言刻画了美丽动人的乐人形象，描摹了丰富多样的乐舞表演情景，而且还在诗文中阐发了不少具有真知灼见的音乐主张和理论。这些音乐主张和理论，既涉及到唐代各种音乐兴衰轮替的情况，也有儒家传统礼乐治国思想，亦有关于乐舞表演和鉴赏的理论阐述。综合看起来，白居易的音乐理论和主张具有积极性、保守性和矛盾性的特点。

一、礼乐治国思想

作为一名封建士大夫，白居易秉承儒家传统的礼乐思想，重视礼与乐在治国安邦方面的作用，坚持礼乐治国的理念。但值得注意的是，白居易的认识并不仅仅停留于礼乐对于稳定政治、治理百姓的作用上，而是强调“始知乐与时政通，岂听铿锵而已矣？”（《华原磬》）即他并不过分夸大音乐的教化功能，反而更加注重统治阶级的治国之道，认为若只一味地利用礼乐教化民心，并不能完全达“治世”的目的。这是白居易在音乐理论上具有积极进步性的一面。

白居易曾在元和元年（806）参加制举试前，为自砺自试，作 75 篇拟制习笔，总称《策林》，内容涉及政治、吏治、文教等许多方面，是白居易儒学思想的集中体现。儒家素来讲究

收稿日期：2017-09-03
基金项目：2016 年度河南省哲学社会科学规划资助项目（2016CWX029）
作者简介：贺威丽（1982—），女，山东威海人，南阳师范学院讲师，博士，主要研究方向为中古音乐与文学。

礼乐治国,中国也一向以礼乐之邦而自豪。关于礼与乐的功能、二者的关系、乐治的运用问题一直被经久不息地讨论着。《议礼乐》就是白居易的一篇关于礼乐以及乐治思想的文章。我们先看一下白居易的论述:

臣闻序人伦、安国家,莫先于礼;和人神、移风俗,莫尚于乐;二者所以并天地、参阴阳,废一不可也。何则?礼者,纳人于别而不能和也;乐者,致人于和而不能别也。必待礼以济乐、乐以济礼,然后和而无怨,别而不争。是以先王并建而用之,故理天下如指诸掌耳。[1]1362

白居易在此处明晰了礼与乐各自的功能以及礼乐并用在国家治理方面的重要作用。在白居易看来,礼能"序人伦,安国家",乐能"和人神,移风俗",前者重别,后者求同,这是礼与乐的功能区分。应该说,白居易对礼、乐的功能及其区别的认识相对于《乐记》来说,并没有多少创建,而是直接继承《乐记》而来。比如《礼记·乐记第十九》说:

乐者为同,礼者为异。[2]1529

乐者,天地之和也;礼者,天地之序也。[2]1530

乐也者,圣人之所乐也,而可以善民心,其感人深,其移风易俗,故先王著其教焉。[2]1534

乐也者,情之不可变者也;礼也者,理之不可易者也。乐统同,礼辨异,礼乐之说,管乎人情矣。[2]1537

白居易认为礼乐的治国之用并不相同,所以二者在治国方面必须相辅相成,"废一不可也"。至于如何能做到"废一不可"?白居易主张:"必待礼以济乐,乐以济礼,然后和而无怨,别而不争。"白居易没有片面地强调礼和乐二者对于治国安邦的单一作用,而是有意地融合礼乐的不同作用,使二者各自发挥其独特功能的同时能相辅相成、和谐共作,达到"和而无怨,别而不争"的效果。在这一点上,白居易的见解与《乐记》对这一问题的阐述别无二致:"乐胜则流,礼胜则离。合情饰貌者,礼乐之事也。礼义立,则贵贱等矣。乐文同,则上下和矣。"

然而,白居易"礼乐治国"的思想并不就这样简单。事实上,白居易不仅深切地认识到礼乐对于教化民心、引导风俗方面的巨大作用,也反过来认识到,统治阶级若只是一味地夸大礼乐,尤其是乐的作用,而不注重实施仁政,反而会陷入荒淫误国的境地,此正所谓"始知乐与时政通,岂听铿锵而已矣?"诗人在《复乐古器古曲》中说:"乐者本于声,声者发于情,情者系于政。盖政和则情和,情和则声和,而安乐之音由是作焉;政失则情失,情失则声失,而哀淫之音由是作焉。斯所谓声音之道与政通亦。……和平年代,虽闻桑间濮上之音,人情不淫也,不伤也;乱亡之代,虽闻咸濩韶武之音,人情不和也,不乐也。"[1]1364 故而,白居易作《七德舞——美拨乱,陈王业也》,该诗记述了唐代宫廷乐舞《七德舞》的有关情况,其中第二部分详细陈述了唐太宗的种种德政。正是因为太宗推己及人,恩及万民,赢得百姓的普遍爱戴与尊重,这首旨在赞扬和传颂太宗功业的《七德舞》才得以"尔来一百九十载,天下至今歌舞

之。”诗人在《骠国乐》中阐释了同样的思想。贞元十七年(802),骠国国王太子舒难陀率乐队以及舞蹈来到长安,向当时的德宗皇帝献乐。此事在《新唐书》中有记载:“十七年,骠国王雍羌遣弟悉利移、城主舒难陀献其国乐,至成都,韦皋复谱次其声,又图其舞容、乐器以献。”[3]480 少数民族政权来向中原王朝献乐,这本身就体现了其向大唐臣服的决心,也体现了当时中央王朝的政治、军事威慑力。诗歌先是描绘了骠国所献乐舞的艺术风采,“曲终王子启圣人,臣父愿为唐外臣”的情况令人欢心鼓舞。然而,诗人并没有继续为唐王朝取得这一成绩歌功颂德,并借机极力宣扬国威,为这一盛事再锦上添花,而是笔锋一转,借老农之口为尚沉浸在西域乐舞迷人风采以及少数民族政权俯首称臣喜悦中的唐朝君臣指出:“闻君政化甚圣明,欲感人心致太平。感人在近不在远,太平由实非由声。观身理国国可济,君如心兮民如体。体生疾苦心惛凄,民得和平君恺悌。贞元之民若未安,骠乐虽闻君不欢。贞元之民苟无病,骠乐不来君亦圣。”诗人提醒当权者,若不居安思危、体察民情、关心百姓疾苦,那么即使有异国来降,献乐献舞,作为一朝天子也必不得安枕无忧。相反,若是能时刻将黎民百姓的疾苦忧患记在心中,永挂胸怀,那么太平治世就可永享。“太平由实非由声”充分体现了诗人思想的进步性。

总的来说在治国安邦方面, 白居易没有把礼乐尤其是音乐的功用提升到无与伦比、高不可及的地位,即在普遍强调礼乐治国的时代,白居易不认为礼乐是成就“治世”或是“乱世”的决定性因素。在他看来,真正起决定性作用的是统治者能否推行仁政,关心民生。正如作者所言:“若君政和而平,人心安而乐,则虽援蒉桴、击野壤,闻之者亦必融融洩洩矣;若君政骄而荒,人心困而怨,则虽撞大钟、伐鸣鼓,闻之者适足惨惨戚戚矣。故臣以为,谐神人和风俗者,在乎善其政,欢其心。”[1]1365

二、通达开明的礼乐沿革思想

白居易的音乐思想还体现在对礼乐沿革的态度上。针对当时雅乐派一味强调复古,反对礼乐的增损、变易,甚至主张废今器今曲,只用古器古曲的保守观点,白居易提出“沿其义,不沿其名;变其数,不变其情”的改革主张。在《沿革礼乐》中,白居易写道:

臣闻议者曰:“礼莫备于三王,乐莫盛于五帝。非殷周之礼不足以理天下,非尧舜之乐不足以和神人。是以总章辟雍,冠服簠簋之制一不备于古,则礼不能行矣;干戚羽旄、屈伸俯仰之度一不修于古,则乐不能和矣。”古今之论大率如此。臣窃谓斯言失其本得其末,非通儒之达识也。何者?夫礼乐者,非天降,非地出也。盖先王酌于人情,张为通理者也。苟可以正人伦、宁家国,是得制礼之本意也;苟可以和人心,厚风俗,是得作乐之本情也。盖善沿礼者,沿其义,不沿其名;善变乐者,变其数不变其情。故得其意则五帝三王不相沿袭而同臻于理矣;失其情,则王莽屑屑习古适足为乱矣。[1]1365

白居易的《策林》写于元和元年(806),这个时期及其前后,唐代政坛、文坛都发生了许

多重大的事件及变化。在政治上,历时八年之久的安史之乱倾覆了李唐王朝繁荣强盛、昂扬阔大的盛世气象,代之而来的是藩镇割据、宦官专权等一系列问题,且这些问题有愈演愈烈之势。面对这种情况,一部分有识之士怀着强烈的忧患意识,奋然而起,意欲变革,期待中兴。正如韩愈诗中所言:“大贤事业异,远抱非俗观。报国心皎洁,念时涕汍澜。”(《龌龊》)这种努力体现在方方面面。在政治上,一场轰轰烈烈的改革浪潮渐渐兴起,到顺宗永贞年间,终于形成了以王叔文为领导核心的政治集团,并发起了一系列以政治为主体的全面改革。虽然永贞革新最终因为改革派内部的分裂及宦官集团的打击而以失败告终,但其影响深远。胡可先在《中唐政治与文学》中说:“永贞革新虽然昙花一现,但它留在人们心灵上的震撼却经久难消。这一震撼表现为多层面的,有政治的、文学的、历史的、文化的等等,而以政治与文学的影响最为突出。中晚唐时期的重要政治事件,……,都与永贞革新有牵连。从文学角度来看,永贞革新是中唐前后期文学发展的分界线。……元稹、白居易等,年辈稍晚,没有挤入革新集团,他们在永贞年间身在长安,革新的氛围与自己的进步思想相碰撞,使他们此后的文学都打上了不少永贞革新的烙印。”[4]112 与政治上的革新相对应的,是思想上的儒学复兴。当时以独孤及、刘冕、权德舆尤其是韩愈、柳宗元为代表的有识之士将儒学复兴思潮推向了高峰。他们倡导重新建立儒家道统解救现时危难。这是一场以复古为旗帜、以革新为目的的思潮,儒家通经以致用的观点得到恢复。

白居易的这篇《沿革礼乐》正是在这样的时代、政治、思想、文化背景下产生的。正如上文所言,白居易尽管未曾真正参与到改革的实践中去,但长期优游京城,他已经深受改革派的思想熏陶和影响,故而这篇《沿革礼乐》写得通达进步。在这篇文章里,白居易对保守泥古派的观点坚决予以否定,甚至认为他们的观点“失其本,得其末,非通儒之达识也。”对于如何沿革礼乐,白居易提出自己的见解和原则,即:“善沿礼者,沿其意不沿其名;善变乐者,变其数,不变其情。”诗人鼓励礼乐沿革,绝不保守复古:他反对表面的沿袭即所谓的只“沿其名”,亦不支持完全颠覆传统,即“变其情”。在这种方式下的礼乐沿革才能实际有效,甚至能够取得超越五帝三王的功绩。可以说,白居易对自己的观点是十分自信的,这种精神气度恰恰反映了那个时代的思想、政治气氛。

与这种通达开明的礼乐沿革思想相一致的,是白居易在《策林》六十四之《复乐古器古曲》中所阐明的观点。中兴梦想不仅存在于激进改革派的行动中,还有一部分保守的复古派希望通过复古,恢复古乐古礼匡正时弊,挽救颓势。因而当时还出现了这种声音:“乐者,声与器迁,音随曲变,若废今器用古器,则哀淫之音息矣;若舍今曲奏古曲,则正始之音兴矣。”[1]1363 这种观点的出现并非毫无根基。安史之乱爆发与当时玄宗沉溺歌舞,尤其是西域新兴乐舞而导致的荒淫误国有关。但对于这种企图通过机械复古而实现中兴的不切实际的泥古派、保守派的观点,白居易坚决予以否定。白居易认为:“夫器者所以发声,声之邪正不

系于器之今古也;曲者所以名乐,乐之哀乐不系于曲之今古也。”[1]1363 他认为乐器、乐曲本身并没有什么邪正和哀乐之别,它们仅是发声的工具,是曲调的承载,真正决定声之邪正与曲之哀乐的,乃是统治者的治国之道:“乐者本于声,声者发于情,情者系于政,盖政和则情和,情和则声和,而安乐之音由是作焉;政失则情失,情失则声失,而哀乐之音由是作焉。斯所谓声音之道与政通矣。……若君政骄而荒,人心动而怨,则虽舍今器用古器,而哀淫之声不散矣;若君政善而美,人心平而和,则虽奏今曲废古曲,而安乐之音不流矣。”[1]1363 白居易这种“声音之道与政通”的观点并非首创。《礼记·乐记》云:“治世之音安以乐,其政和;乱世之音怨以怒,其政乖;亡国之音哀以思,其民困。声音之道与政通矣。”[2]1527 但白氏对《乐记》的思想又有所发展,即《乐记》认为声音的邪正、哀乐是判断社会“治世”抑或“乱世”的符号象征,岂不知“治世”也有靡靡之音,“乱世”也有铿锵之声,因而这种对应关系并不是绝对的。在这里,白居易从反面入手,认为一国之君所实行的治国之道对声音、乐曲邪正哀乐的决定作用更大:“销郑卫之声,复正始之音者,在乎善其政,和其情,不在乎改其器,易其曲也。”[1]1363 若政治清明、社会太平,那么百姓安居乐业,必定心平气和。只有这种愉悦的心境才能引导合乎“治世”要求的审美风潮,邪乱、淫靡的郑卫之音自然会销声匿迹。白居易的这种突出强调统治者主观作为的实践性观点与其在永贞年间,受王叔文等改革激进派的影响分不开。事实上,只有当时的统治者能够奋发图强、励精图治,中兴的希望才会有现实的土壤。若只一味地寄希望于恢复古乐、古礼,用僵硬机械的教条禁锢人们的思想、束缚人们的行动,只能越来越脱离实际,甚至适得其反。

另外,诗人还从社会发展的角度提出正确看待音乐发展变化、善待乐器乐曲更新演变的观点。比如在《和令狐射仆听阮咸》这首诗中,诗人就认为:“时移音律改,岂是昔时声?”即诗人认为时代的发展必定影响音乐的变革。保守泥古的态度既不符合社会发展变化的潮流,也不适应音乐自身发展的趋势。

三、理论与实践的背离:对少数民族乐舞的复杂态度

白居易的音乐思想还体现在他对待新兴音乐尤其是胡乐的态度上。与之前白居易主张“太平由实非由声”以及“声音之道在于政通”的通达开明思想相反,白居易在理论上对待少数民族音乐、民间俗乐的态度是保守的,甚至是消极的。尽管白居易遵守儒家思想传统,重视礼乐的社会功能,并且白居易还具有实事求是、与时俱进的态度,不是一味地尊崇古乐古礼,甚至机械地泥古复古,而是主张根据实际大胆地变通古乐古礼,使之与当时的社会相适应;同时,白居易也不过分地夸大礼乐对于维系社会稳定的作用,而是更注重当权者的政治作为。但是作为一位封建士大夫,白居易的思想有不可避免的保守性一面,他虽然宣称:“声音之道在于政通”,政治的清明与否与乐器、乐曲的今古无关,但对于当时社会上新兴的各种音乐,尤其是外来音乐,白居易在某些时候又怀有消极的态度。这种消极主要体现在两个

方面：其一是白居易十分崇尚古乐，对有“正始之音”之称的雅乐衰微现象，白居易颇感痛心疾首；其二，与雅乐衰微情况相对的，是胡乐、俗乐的巨大发展以及他们在宫廷和民间广受欢迎。对于华夷音乐互溶，白居易表示出了严厉的抵制态度。

我们先来看一下白居易对待古乐的态度。早在唐代之初，就有一批以长孙无忌、杜佑为代表的复古派，亦可称为“雅乐派”，他们对待音乐的态度是主张复古，坚决反对一切民间音乐，少数民族音乐以及外来音乐。比如杜佑的《通典乐序》就说：“周衰政失，郑、卫是兴；秦汉以还，古乐沦缺。……而况古雅莫尚，胡乐荐臻；其声哀怨，其状促遽。方之郑卫，又何远乎？”[5]733 在复古派看来，只有雅乐才能维系社会的稳定。自秦汉以后，雅乐消损，胡乐兴替。如此一来，足以导致礼崩乐坏的郑卫之音必将大行其道，统治秩序也就要被破坏了。白居易虽然不会毫无保留地接受雅乐派极端的复古思想，但白居易是坚决维护雅乐地位的，对于当时统治者疏忽雅乐以及外来音乐尤其是胡乐流入并冲击造成雅乐沦丧的现象，诗人颇感痛心。这种思想可以从白居易的新乐府《立部伎》和《五弦弹》两诗中窥见一二。诗人在《立部伎》诗下自注云：“太常选坐部伎无性识者，退入立部伎。又选立部伎绝无性识者，退入雅乐部。则雅乐可知矣。”白居易的这首诗记录了坐部伎和立部伎在唐代逐渐分区的现象，以及雅乐沦丧的事实。坐部伎和立部伎是承隋代的七部乐和九部乐，以及初唐时的九部乐、十部乐而来的宫廷燕乐。早在隋代之时，七部乐、九部乐就是华夷互融的音乐，甚至胡夷乐占其主流。唐高祖时仍沿袭隋代旧制，用九部乐；贞观中，张文收制《宴乐》，在九部乐的基础上收高昌乐，去《文康礼毕曲》得十部乐；唐玄宗开元年间，再次改十部乐为坐部伎、立部伎，二部皆以龟兹乐为主。坐部伎与立部伎因为演出规模和演出形式的不同，逐渐分出高低贵贱。无论是九部乐、十部乐还是坐部伎、立部伎都是唐代宫廷宴飨时的主要演出节目，在唐代占有十分重要的位置。相对于宫廷燕乐的兴盛，唐代雅乐则日渐式微。以“十二和”为代表的唐代雅乐在初唐时曾受到帝王的重视，甚至有的帝王还亲自参与雅乐的制作。但中晚唐之后，由于安史之乱、黄巢起义等外部因素的影响，加之雅乐自身保守封闭、脱离现实、缺乏生命力以及燕乐、胡乐的冲击，雅乐走向衰微的命运在所难免。《续通典》就曾说：“唐自肃代以后，国事倥偬，乐文坠缺，洎乎五代，虽有制造，鲜足观矣。”[6]1645 白居易的诗歌就反映了上述情况。诗歌最后以发问结尾：“工师愚贱安足云，太常三卿尔何人？”即诗人认为，造成雅乐轮替的原因当归咎于太常三卿的失职。

《五弦弹》也是一首“恶郑之夺雅”的讽喻诗。诗歌前部分，诗人以一连串生动的比喻、夸张的手法描绘了赵璧演奏五弦的绝技。对于如此高绝的琴技，诗人借听乐的“一远方士”之口予以赞赏；然而，诗歌后半部分，诗人却将笔锋一转，指出被“远方士”“信为美”的五弦弹并非“正始之音”：“远方士，尔听五弦信为美，吾闻正始之音不如是。正始之音其若何？朱弦疏越清庙歌，一弹一唱再三叹，曲淡节稀声不多。融融曳曳召元气，听之不觉心平和。”在诗

人看来，只有清淡疏越的“清庙歌”才符合正始之音的标准，这样的音乐能给听众带来心境平和的审美感受，而赵璧那听之令人“肤血寒”“肌骨酸”的凄惨悲切之音完全不符合雅音规范。白居易在不少诗歌中都强调了评判音乐善恶与好坏的标准，即音乐本身能否给听众带来中正平和的审美感受。比如在《听弹古渌水》中诗人写道：“闻君古渌水，使我心和平。”《夜琴》：“清泠由木性，恬澹随人心。心积和平气，木应正始音。响馀群动息，曲罢秋夜深。正声感元化，天地清沉沉。”在白居易看来，最能体现这种中正平和之美的当属中国的传统乐器——古琴。笔者在前面就曾以古琴为例，陈述了白居易对琴的酷爱。的确，诗人不仅善于鉴赏古琴演奏，而且本身也精通乐律，常常能够以古琴自娱。同时，诗人对古琴的衰落同样表示出愤慨与失望。在这首《五弦弹》最后，诗人就说：“人情重今多贱古，古琴有弦人不抚。”另外在其他的不少诗中，诗人也反复表达了这种感情，比如“嗟嗟俗人耳，好今不好古。所以绿窗琴，日日生尘土。”(《秦中吟十首·五弦》)，“丝桐合为琴，中有太古声。古声澹无味，不称今人情。”(《废琴》)。显然，阶级的局限使白居易无法看到造成雅乐衰落的真正原因；对于雅乐衰微的事实也是难以接受的。

与古乐式微的现实相反，少数民族乐舞却在中原宫廷内外、朝野上下风靡一时。面对这种情况，诗人愤而把古乐没落的部分原因归咎于胡夷之乐，正如诗人在《法曲歌》中所提及的“一从胡曲相参错，不辨兴衰与哀乐”。甚至在理论上，他表现出坚定的“严华夷之辨”的态度。我们不妨来看白居易这首新乐府诗歌《法曲歌》：

法曲法曲歌大定，积德重熙有馀庆。永徽之人舞而咏，法曲法曲舞霓裳。政和世理音洋洋，开元之人乐且康。法曲法曲歌堂堂，堂堂之庆垂无疆。中宗肃宗复鸿业，唐祚中兴万万叶。法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和。以乱干和天宝末，明年胡尘犯宫阙。乃知法曲本华风，苟能审音与政通。一从胡曲相参错，不辨兴衰与哀乐。愿求牙旷正华音，不令夷夏相交侵。

此诗名为《法曲歌》，诗歌总序为“美列圣正华音也”，这也是本诗的主旨所在。法曲是隋唐宫廷燕乐体系中的一种歌舞题材，代表了唐代音乐的最高成就，尤其开元时期的法曲成就最盛。在该诗中，诗人历数永徽、开元以及中宗、肃宗代的法曲演出盛况，并指出此时的法曲歌舞乃是政通人和的征兆。(当然，事实上，诗人引以为豪的以《霓裳羽衣》为代表的部分法曲其实早在天宝之前已经渗入胡乐的因素，它们已经不是纯粹的汉乐。因为华夷音乐的交流融汇并非一朝一夕之事，这个过程在隋唐之前的南北朝民族大融合之时已经开始了。)但随着天宝年间，胡乐掺入法曲，不仅破坏了华夏正声中正平和的风格，而且还造成朝纲紊乱，乃至胡夷入侵。诗人严厉地指责了胡夷之乐传入中原的危害，全诗表现了鲜明地排斥胡乐夷曲的倾向。关于胡乐来华的危害，诗人在另一首诗歌《胡旋女——戒近习也(天宝末，康居国献之)》中也给予了明确的阐释。在这首诗里，诗人先是生动地描绘了胡旋女应弦鼓而

起舞的舞姿,以及受到当朝天子称赞的情形。然后,诗人笔势一转,却说“胡旋女,出康居,徒劳东来万里馀。”何为是“徒劳”?原来“天宝季年时欲变,臣妾人人学圜转。中有太真外禄山,二人最道能胡旋。”诗人不着痕迹地把重心转移到安禄山、杨贵妃二人身上。诗人以为,正是他们凭借善舞胡旋,迷惑君心,淫乱宫闱,才最终导致安禄山叛乱、玄宗仓皇逃蜀、杨贵妃遭遇马嵬之变的悲惨下场。由以上两首诗可见,白居易排斥胡乐夷曲的原因,多是出于政治方面的考量。诗人显然把造成安史之乱、唐室衰微的原因归咎为胡乐侵袭、淆乱华夏正声,乃至迷惑君心、搅乱政治。对于白居易这种严华夷之辨的思想,陈寅恪先生在《元白诗笺证稿》中分析说:“其与古文运动有关。盖古文运动之初起,由于萧颖士、李华、独孤及之倡导与梁肃之发扬。此诸公者,皆身经天宝之乱离,而流寓于南土,其发思古之情,怀拨乱之旨,乃安史变叛刺激之反应也。唐代当时之人既视安史之变叛为戎狄之乱华,不仅同于地方藩镇之抗拒中央政府,宜乎尊王必先攘夷之理论,成为古文运动之一要点矣。……元白二公,则于不自觉之中,间接直接受此潮流之震荡,而具有潜伏意识,遂藏于心者发于言耳。”[7]149 由此可见,白居易严华夷之防、在理论上坚决抵制胡乐夷曲,确实是出于政治的原因。由此也可以解释,虽然他认为“一从胡曲相参错,不辨兴衰与哀乐”,但在实际中,白居易对胡乐的热衷并不亚于其对古琴等传统音乐的喜爱,两者其实并不矛盾。

虽然白居易一再强调其对古乐的坚守和喜爱,但白氏在那么多音乐诗中,无法掩饰地流露出其对胡乐的好奇和热衷。白氏在诗中提到的西域乐器有琵琶、筝、芦管;西域音乐有《骠国乐》《西凉乐》《凉州》《伊州》;西域舞蹈有胡旋舞、柘枝舞。白居易的《琵琶行》是唐诗乃至整个诗歌史上描写音乐的精品;由《婆罗门曲》加工改造而成的《霓裳羽衣》是白居易的最爱,“千歌百舞不可数,就中最爱霓裳舞。”(《霓裳羽衣歌和微之》)

由以上分析可见,出于对政治的考量,白居易一方面坚决维护雅乐等古乐的正统地位,一方面对胡夷之乐在理论上持严格排斥的态度,这些都是其作为一名封建士大夫本身所无法突破的阶级局限。他把安史之乱的原因归结为胡乐乱华,导致君心蒙昧,朝纲紊乱,因而宵小之辈趁乱而起,因此要求“愿求牙旷正华音,不令夷夏相交侵”(《法曲歌》),这种观点显然与他在《策林》中所表达的“谐神人,和风俗者,在乎善其政,欢其心,不在乎变其音,极其声”的观点相悖,这正是其思想矛盾复杂之处。

四、对音乐表演中艺、法、情关系的认识

白居易的音乐理论还体现在其对音乐表演中艺、法、情关系的认识上。白居易酷好音乐,本身又精通乐律,常常以音乐自娱,因而对于音乐表演有高于一般赏乐者的见识。诗人认为,乐舞表演者除了本身要具有高水平的技艺外,在表演的过程中要投入个人真性情,这样才能赋予歌舞艺术以动人心魄的艺术感染力,也才能取得惊人的艺术效果。

诗人在《问杨琼》这首诗里这样写道:“古人唱歌兼唱情,今人唱歌唯唱声。欲说向君君

不会,试将此语问杨琼。”这里,诗人提及到音乐美学的一个重要问题——即唱歌是只唱声还是声情并茂的问题。显然诗人是支持后者的。歌者唱歌兼唱情,声情并茂、情浓声美,如此才能丰富歌曲的内涵,使其更具有生命力和感染力。歌手能获得人们的喜爱,歌曲也才能够传播久远。不仅是对歌者,诗人对乐器的演奏者同样持此要求。在《听琵琶妓弹略略》中,诗人写道琵琶妓手腕翻飞,娴熟地演奏琵琶曲。使诗人为之感动的,不仅是她娴熟的技艺,还有琵琶曲“四弦千遍语,一曲万重情”中蕴含的巨大艺术感染力。诗人认为,琵琶妓之所以能够取得如此令人钦佩的艺术成就,除了拜师学艺、勤学苦练之外,还在于琵琶妓本身对所弹琵琶曲的深切领会,因此才能在表演时,用自己熟练、高超的艺术手段把听众带入琵琶曲所包含的“万重情”中。可以说,是琵琶妓本人的艺术领悟和表演能力生动再现了琵琶曲的艺术魅力。白居易曾在《与元九书》中谈到过他的艺术主张和见解:“圣人感人心而天下和平。感人心者,莫先乎情,莫始乎言,莫切乎声,莫深乎义。诗者,根情、苗言、华声、实义。”[1]959

白居易在这里谈到的是文学的内容与形式的问题。褚斌杰对此评论说:“白居易在这一段话中,提到了文学的特性和内容与形式的问题。文学是一种社会现象,是一种交流认识的工具。但是作为一种认识手段来说,它是有其独特性的。它不是理论性地说服人,而是以深刻的情感感染人、激动人。……他说‘感人心者莫先乎情’,而又认为‘情’乃是诗歌的根本条件。但‘情’只是一种意识的存在,如果要表现出来是需要有物质外壳的。因此,它便需要韵协声顺地具有优美节奏的语言。只有这样,作家才能达到最初所企及的效果。”[8]64 这段评论用在白居易对音乐表演的艺、法、情方面同样适用。的确,音乐艺术与文学艺术同属于交流认识的工具,它们以自身所蕴含的情感力量感染人。乐人的技艺和手法是演奏音乐的手段,也是实现情感传递、情绪感染的基础。但要真正传达出艺术的精髓,所需要的就不仅仅是高超卓越的表演手法,更需要表演者在演出中融入其对艺术的参透和领悟,这样才能将音乐这种抽象的艺术更丰富、更生动地演绎出来。不得不说,白居易在这方面的领悟是极其先进且有见地的。千年之后的音乐评论家对此亦有相同的主张,比如苏珊·朗格就认为:“只要个人的感情集中于音乐的内容亦即乐曲的意味上, 那么它就是艺术家工作真正的核心和动力。就是这个运动,使得他运用对他来说最清楚、最可感、印象最深的方法创造出可听的符号。这是一个强有力的概念,有助于造成最大的表现力。”[9]166

凭着对音乐表演中表演者感情投入重要作用的深刻理解,白居易在写作《琵琶行》时除了详细描绘了琵琶女的弹奏动作、琵琶曲的音调变化之外,还更加注重对琵琶女神态情状的描摹:“转轴拨弦三两声,未成曲调先有情。弦弦掩抑声声思,似诉平生不得志。低眉信手续续弹,说尽心中无限事。”正是因为琵琶女将自己的情感纠葛、人生命运诉诸所弹琵琶曲之中,琵琶曲也随着她心绪的流转而抑扬起伏、婉转不定,像极了她的人生命运。在这样的情绪感染下,与琵琶女有同病相怜之感的诗人也不禁“座中泣下谁最多,江州司马青衫湿”,

并不可避免地兴起“同是天涯沦落人，相逢何必曾相识”之叹。可见这首琵琶曲的感染魅力之深、之大！

综上所述，笔者分别从白居易的礼乐治国思想、对待礼乐沿革、对新兴音乐（胡乐）以及传统音乐（古乐）的态度以及音乐表演和鉴赏这四个方面大致地论述了白居易的音乐思想和理论。白居易凭借自身深厚的艺术修养和极高的艺术造诣，以及通达开明的思想理念，提出了不少真知灼见。尤其是他的“太平由实非由声”以及“始知乐与时政通，岂听铿锵而已矣”的观点，具有相当积极的意义。但诗人显然又不能完全突破自身认识的局限，在对待新乐的态度上又显得保守消极，甚至与自己的某些观点相矛盾。尽管如此，仍不得不承认，白居易在音乐以及与音乐有关方面的见解和领悟是许多同时代人所不能比拟的。

参考文献：

[1]白居易.白居易集[M].顾学颉，点校.北京：中华书局，1999.

[2][汉]郑玄.十三经注疏·礼记正义[M].阮元，校刻.北京：中华书局，1980.

[3]欧阳修，宋祁.新唐书[M].北京：中华书局，1975.

[4]胡可先.中唐政治与文学[M].合肥：安徽大学出版社，2000.

[5]杜佑.通典[M].北京：中华书局，1984.

[6]嵇璜，刘墉.续通典[M].杭州：浙江古籍出版社，1988.

[7]陈寅恪.元白诗笺证稿[M].北京：生活·读书·新知三联书店，2001.

[8]褚斌杰.白居易评传[M].北京：北京大学出版社，1994.

[9]（美）苏珊·朗格.情感与形式[M].北京：中国社会科学出版社，1988.

On Bai Juyi's Music Proposition and Theory

HE Wei-li

(College of literature and history, Nanyang Normal University, Nanyang Henan 473061, China)

Abstract: Bai Juyi, a master of music and tone, created the Pipa Xing and other excellent musical poems. The musical ideas and theories expounded in his poems contains the following four aspects: governing the country by rites and music, following and changing rites and music, the attitude towards new music(Hu music)and traditional music(ancient music), the understanding on relations among performances, laws and emotions. Overall, Bai Juyi's music theories and propositions had characteristics of positivity, conservativeness and contradiction. With profound artistic accomplishments, extremely high artistic attainments and enlightened ideas, Bai Juyi achieved unprecedented understanding and insights in music and music-related fields. Most of his penetrating insights have a very positive significance, especially his "peace can be achieved form practices instead of words" and "for music has a relation with political affairs, it was not sufficient for people just perceive sensual enjoyment from music". The poet, however, can not completely broke through the limitations of his own understanding, thus, his attitude towards new music was conservative and negative, and even was contradictory to some of his own views.

Key words: Bai Juyi; musical ideas; music theories

责任编辑：辛琳琳